

METODE LABORATORIUM TEATER

(Usaha Menggali dan Mengembangkan Identitas Kedaerahan)^Ψ

oleh

Dra. Yudiaryani, M.A

I. Pendahuluan

Merupakan sebuah kenyataan bahwa saat ini karya seni kedaerahan sudah menjadi prinsip dasar kerja kreativitas bagi seniman seni pertunjukan modern. Keadaan ini disebabkan semakin hilangnya bentuk kesenian daerah dengan komunitas yang selama ini mendukungnya sehingga ada usaha keras para seniman untuk melestarikan bentuk-bentuk kesenian daerah. Di samping semakin banyaknya seniman kedaerahan meninggal tanpa meninggalkan catatan tertulis, juga semakin derasnya arus globalisasi di segala lapisan kehidupan dengan pengaruh yang sangat kuat pada model penggarapan karya seni pertunjukan, maka benarliah anggapan bahwa seni kedaerahan hanya tinggal menjadi ingatan dan cerita bagi para seniman modern. Pelestarian terhadap karya seni yang hampir punah tersebut pada gilirannya akan merubah wujud karya seni itu sendiri.

^Ψ Makalah ini disampaikan pada Seminar Masyarakat Seni Pertunjukan di Kabupaten Tenggarong, Kalimantan Timur pada tanggal 23 -28 September 1996

Perubahan wujud karya seni pertunjukan dapat disaksikan dengan munculnya karya-karya garapan atau kemasan. Kita saksikan misalnya karya yang ditampilkan oleh Teater Koma dengan estetika tradisi gabungan Jawa-Melayu, Teater Gandrik dengan estetika Dagelan Mataram dan lain sebagainya. Muncul pula Teater Modern dalam berbagai festival teater, juga karya seni tari yang memiliki identitas sebagai seni wisata yang 'dijual' sebagai karya tradisi ke pasaran dunia. Juga terjadi kegiatan tukar budaya antar bangsa seperti yang akhir-akhir ini berlangsung antara Jepang dan Indonesia melalui kerja sama Teater-Tari ISI Yogyakarta dengan Yokohama Boat Theatre. Perubahan yang menunjukkan perkembangan baik dari sudut teater daerah maupun modern tersebut memberi pengaruh pula pada pola permainan, pelatihan, bahkan pendidikan seni teater di perguruan-perguruan seni.

Akibat dari bentuk kemasan melahirkan berbagai usaha berdasarkan komitmen pilihan terhadap beberapa unsur kedaerahan yang dikemas baik untuk kepentingan komersial, atau melestarikannya sebagai produk unggulan atau bahkan dijadikan semacam usaha untuk merekatkan keberagaman etnis yang ada di Indonesia. Untuk itulah kiranya sebuah langkah kerja alternatif dapat dikedepankan, langkah kerja yang berorientasikan pada kerja keilmuan sebagai pewarisan kebudayaan.

Di samping teater menjadi sebuah kajian ilmu yang diharapkan mampu melahirkan berbagai teori, ternyata dari dunia teater pun dimungkinkan lahirnya karya-karya yang mendunia. Artinya, karya-karya bangsa Indonesia yang mampu berdiri sejajar dengan karya-karya dunia. Tak ada lagi dikotomi

antara Barat dan Timur, pengaruh tidak lagi dipandang sebagai ‘penyakit’ masyarakat, tetapi kesemuanya menjadi aset untuk membangun sebuah kebersamaan yang bersifat mendunia. Namun demikian, selain teater memiliki kontribusi bagi pergulatan seniman terhadap persoalan keilmuan dan kemasyarakatan, ternyata kerja teater pun selama ini menumbuhkan permasalahan proses kreatif yang cukup serius. Umar Kayam (1986:147) dalam diskusi tentang Teater Modern Indonesia yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta tahun 1981 menganggap bahwa usaha mendaerahkan produk teater akan menjebak karya seni menjadi karya ‘kolase artistik akal-akalan’. Ternyata apabila kita amati pementasan teater saat ini, pernyataan Kayam tersebut ternyata masih relevan.

Apabila pencarian bentuk artistik dianggap sebagai ‘tempelan’ artistik lalu nilai apa yang harus digali dalam sebuah proses kreatif ?. Asrul Sani, dalam kesempatan yang sama, mengatakan bahwa penggalian unsur kedaerahan oleh teatrawan seyogyanya adalah penggalian ‘kepekaan terhadap lingkungannya dan kesempatan untuk memindahkan kepekaan itu dalam bentuk elemen-elemen teater dan mengkomunikasikan kepada orang banyak. Itulah masalah kita yang pokok. Asrul Sani nampaknya ingin menegaskan bahwa kegiatan seni dengan menengok pada tradisi sudah merupakan slogan dan rumusan-rumusan perkotaan yang menyebabkan seniman berhenti pada hasil akhir atau produk tontonan. Dengan kata lain, Asrul Sani menolak ide tentang penggalian nilai kedaerahan apabila hanya akan menghasilkan tontonan artistik. Namun apa yang dimaksudkannya dengan kepekaan

lingkungan yang seharusnya muncul dari seniman?. Apakah seniman harus terlibat dengan persoalan masyarakat secara aktif, ataukah seniman harus waspada dan cermat dalam mengantisipasi perubahan?. Mungkinkah kedua sikap tersebut muncul dan lahir dari kerja kreativitas seniman?.

Teater adalah bentuk kesenian yang terancang secara kolektif. Bentuk ini hadir melalui kerja bersama antara sutradar, aktor, penata artistik, bahkan penonton. Terdapat satu unsur dalam teater yang menguatkan pertunjukan teater disebut sebagai teater, yaitu unsur aktor, atau pelaku. Asrul menganggap bahwa aktor adalah salah satu unsur yang menyimpan roh/spirit pementasan. Maka apabila penggalian spirit kedaerahan dilakukan melalui usaha menggali spirit keaktoran, maka kegiatan ini mungkin dapat diterjemahkan sebagai sebuah cara untuk memperdalam kepekaan seniman. Tanpa akting sulit sebuah pertunjukan menjadi pertunjukan. Fungsi dan peran aktor sebagai sumber penciptaan akting dapat dianggap sebagai alat sekaligus wadah untuk mengekspresikan, menyampaikan gagasan, visi, serta ideologi tertentu kepada penonton.

Aktor dalam sebuah pementasan memiliki arti khusus karena adanya prinsip-prinsip keaktoran yang melekat pada keaktoran itu sendiri. Prinsip eksplorasi dan transformasi dari tubuh-pikiran-batin aktor. Prinsip-prinsip tersebut lah yang harus selalu diolah seorang aktor. Maka, pelatihan keaktoran atau training diharapkan mampu menjembatani kelemahan yang muncul dalam sebuah penggarapan panggung.

Dari pernyataan Umar Kayam dan Asrul Sani tersebut di atas dapat dimunculkan semacam pemikiran bahwa dibutuhkan semacam langkah maju atau visi berteater yang menitik tekankan pada usaha penggalian sekaligus pelestarian akting yang meliputi pengkodifikasian 'gerak' dalam bentuk training. Penggalian dan pengkodifikasian tidak hanya meliputi gerak antar etnis semata tetapi juga gerak yang dimiliki oleh seniman manca negara. Hasil yang diperoleh dari usaha tersebut adalah hadirnya pengaruh luar-Barat, misalnya- dengan kegiatan dialektis metodik, maupun pengaruh serta komparasi antar jenis seni pertunjukan, bahkan dapat pula diketahui genesis sebuah seni pertunjukan. Seniman Barat, kita masih tetap menggunakan istilah klise ini, mulai dari Stanislavsky, Grotowski, hingga Barba mengembangkan dialektika pelatihan yang berawal dari sebuah usaha pendokumentasian kesejarahan, kemudian diuji coba dengan cara mereka sehingga pelatihan tersebut akan menjadi khas milik mereka.

Dengan demikian, untuk menghindari proses kerja yang hanya mengacu pada artistik semata, dan mengembangkan kerja yang berorientasikan pada keaktoran, maka dapatlah diajukan sebuah proses kerja yang bersifat laboratorium. Dari kerja ini dapatlah dimunculkan asumsi sebagai berikut:

1. Bahwa laboratorium adalah menguji coba gerak kedaerah yang telah digali dan dikodifikasi.
2. Bahwa laboratorium merubah sikap dan mental si pelaku seniman sehingga perubahan sikap dan mental pada tahapan berikutnya akan merubah bentuk seni yang dihasilkannya.

3. Bahwa proses laboratorium hanya dapat terwujud melalui training-training.

Berdasarkan asumsi tersebut, maka muncul beberapa pertanyaan sebagai berikut:

1. Bagaimana proses kerja laboratorium akan merubah sikap tubuh dan mental pelaku?
2. Faktor apa yang menyebabkan terjadinya perubahan? Serta unsur apa sajakah yang mengalami perubahan dan yang menetap?
3. Apa fungsi training bagi pementasan teater?

II. Teater Merupakan Dialektika Teori-Praktek

Menjadikan kerja teater sebuah kerja laboratorium menyebabkan kerja teater berorientasi pada proses daripada produk. Kerja teoritis yang terkadang dikaitkan dalam sebuah proses berkesenian menjadi suatu keharusan. Kerja teoritis dalam hal ini bukanlah suatu upaya memisahkannya dengan kerja praksis atau menggabungkannya, namun untuk melihat bagaimana setiap aktivitas proses memerlukan kelengkapannya. Juga bukanlah suatu kerja analitis berdasarkan teori setelah pertunjukan selesai, namun ketika proses penciptaan pemaknaan sedang berlangsung. Proses pemaknaan dalam hal ini bukanlah sebuah cara untuk membentuk konvensi yang terjalin antara panggung dan penonton, akan tetapi mencari makna yang tersembunyi dalam setiap tahapan proses pencarian itu sendiri. Maka cara berproses seperti ini akan membentuk kembali aktivitas berkesenian pelaku seni.

Eugenio Barba dengan mendasarkan pada pendekatan Antropologi Teater membentuk pemahaman dramaturgi yang dianggap baru di paruh kedua abad 20 ini. Dramaturgi yang dikembangkan Barba pada dasarnya adalah laboratoris. Maka pendekatan Antropologi Teater (Barba,1995:9) yang dikembangkannya tidak digunakan untuk mempelajari fenomena pertunjukan budaya tetapi pada segala sesuatu yang berkaitan dengan seorang pelaku dan kegunaannya bagi si pelaku itu sendiri. Segala sesuatu terkait dari pra-gerak hingga gerak yang tercipta hingga pemaknaan yang ingin diutarakan oleh gerak. Gerak yang dimaksudkan oleh Barba adalah bukan semata gerak fisik tetapi juga gerak batin pelaku.

Maka Antropologi Teater adalah ilmu pragmatik yang menjadi berguna ketika berhasil mendorong pelaku memasuki proses kreatif dan semakin membebaskan pelaku sepanjang kreativitas berlangsung. Artinya, kreativitas dan usaha dekonstruksi yang mencerminkan kegiatan kreatif akan menyebabkan setiap babakan kreasi melahirkan pergeseran dan pencabangan makna baik dari sudut komunikasi maupun resepsi. Dalam kegiatan antropologis, teater tidak lagi terbebani dengan persoalan penggabungan ataupun dikotomi teori dan praktek, serta pemisahan dan peleburan konvensi beberapa genre pertunjukan, tetapi untuk menyaksikan bagaimana setiap kreativitas memerlukan kelengkapan kode serta ikon yang mampu mewujudkan reaksi-reaksi tubuh dan pikiran pelaku.

Menguji coba dan menemukan kode estetis tubuh pelaku, bagi Barba tidak hanya sekedar mengasah gerak fisik dan vokal semata tetapi bagaimana

pelaku mempersiapkan dirinya untuk mengarahkan dinamika gerak fisik dan vokal tersebut. Dinamika inilah yang disebut dengan Skor (Watson,1993:39) yaitu pertemuan antara tubuh pelaku dengan gerak dan vokal. Apabila dibandingkan dengan Grotowski–guru sekaligus tokoh teater pertama yang memulai kerja antropologis–, skor Barba bukanlah cara atau media pengungkapan jati diri atau katarsis pelaku bagi kepentingan mempengaruhi penonton, tetapi pada hubungan terkait antara pelaku dan peran yang dimainkan. Skor ini, menurut Schechner dianggap sebagai *restoration of behavior* (1985:99) dimana sikap dibentuk kembali dengan cara mengosongkan tubuh. Pengosongan tubuh dilakukan untuk menghasilkan ‘tingkah laku sikap kedua’, sehingga tingkah laku ini akan berbeda dengan pelaku. Tingkah laku ini kemudian dapat disimpan, diolah, dimanipulasi, dan diubah bentuknya. Pelaku bertemu dengan kondisi kosong tersebut, kemudian bersikap kembali berdasarkan kondisi tersebut, pelaku dapat terserap ke dalamnya, *in-trance*, atau berdampingan, *v-effect* Brecht.

Untuk mewujudkan kerja antropologis tersebut, training nampaknya perlu dilakukan. Sebagai kajian ilmu, training akan terwujud melalui sebuah metode yang dapat dikatakan sebagai metode laboratorium dengan sistem dan teknik yang akan dihasilkannya. Metode merupakan langkah-langkah untuk menemukan kebenaran akting yang berhubungan dengan gerak tubuh serta batin pelaku yang bersifat alami seperti kepekaan, pengenalan diri dan lingkungan, konsentrasi, pengembangan rasa, pembentukan sikap, dan pengolahan kecerdasan. Langkah-langkah pengembangan metode kearah

kualitas artistik dilakukan pelaku melalui suatu sistem kerja. Dengan kata lain, sistem bertujuan untuk memperbaiki akting alami menjadi akting kreatif yang mampu menempatkan pelaku ke dalam bentuk transformasi bagi kepentingan panggung tanpa pembatasan waktu dan ruang tertentu. Barba menyebutnya sebagai akting keseharian menjadi akting ekstra keseharian. Dengan demikian sistem merupakan acuan atau *reference book*, bagaimana pelaku memainkan seluruh kreativitas pikir, fisik dan batinnya. Kreativitas baik yang berproses secara linear dari dirinya kemudian ‘menjadi’ tokoh, maupun simultan yang diperoleh dari suasana timbal balik panggung dan penonton. Apabila sistem tak dapat dimainkan karena ia bukanlah hasil akhir, tidak demikian dengan teknik. Teknik bertujuan untuk mencipta gerakan, gestur, akting bisnis dari tokoh imajinatif. Melalui tekniklah, pelaku dapat menterjemahkan, mengembangkan bahkan menyempurnakan bakat alami yang dimilikinya ketika memainkan berbagai karakter tokoh. Dengan demikian melalui teknik dapat diamati apakah sistem membantu teknik, dan bagaimana sistem menjabarkan metode, serta apakah teknik membuktikan metode.

Dengan demikian laboratorium sebagai metode merupakan sebuah proses transformatif dalam pelatihan akting yang berfungsi untuk mengeksplorasi dan mendokumentasikan penemuan-penemuan eksperimental. Lichte (1992:200) menjelaskan bahwa transformasi merupakan proses terjemahan dari satu materi ke materi lain dimana transformasi tersebut mampu merubah keseluruhan sistem tanda menjadi

suatu sistem tanda yang benar-benar berbeda. Misalnya struktur sistem tanda teks naskah menjadi teks panggung (tekstur) sistem tanda di atas pentas. Perubahan sistem tanda tersebut sekaligus akan merombak makna yang dikandung oleh sistem tersebut. Selain itu perubahan dapat menentukan fungsi tekstur, yang pada akhirnya melahirkan berbagai variasi interpretasi terhadap perubahan makna yang terjadi.

Selanjutnya Lichte pun mengatakan bahwa transformasi yang selalu terjadi di atas pentas merupakan transformasi sistem budaya. Transformasi ini disebabkan adanya inspirasi dari teks yang digarap oleh seniman, dan selebihnya dipertegas dengan harapan-harapan ideologis yang diinginkan oleh penonton. Maka penggarapan dunia imajinasi dalam sistem budaya tersebut merupakan tanda yang mengacu kepada sesuatu 'kontak' atau 'pertemuan' antar manusia.

Kemudian gagasan Eugenio Barba (1985:187) lebih memperjelas transformasi yaitu proses yang merupakan proses perubahan untuk menghasilkan keseimbangan antara sistem terkait dan sistem simultan. Keseimbangan kedua sistem tersebut muncul berkat keseimbangan antara teks-panggung-penonton. Teks berfungsi sebagai 'waktu yang mensejarah', panggung,–pelaku, sutradara, penata artistik– berfungsi mengarahkan waktu pada penonton sehingga penonton mampu–tanpa pemaksaan–mengisi ruang yang ada di dalamnya. Di satu sisi penonton dikenalkan dengan kompleksitas waktu, dan di sisi lain penonton selalu mengevaluasi diri dan kehadirannya terhadap apa yang sedang dan yang akan terjadi.

Kemudian pendapat Schechner pun dapat mempertegas transformasi tanda menjadi budaya. Richard Schechner (1988:229) mengatakan bahwa kontak budaya tidak hanya merupakan proses *referring* tetapi juga proses pembentukan potensi setiap unsur yang terlibat di dalamnya. Potensi budaya melibatkan unsur-unsur budaya–termasuk di dalamnya hal-hal yang tabu, keramat, dan memprihadi– dalam masyarakat atau komunitas yang mampu menjadi alat pendukung terjadinya transformasi komunikasi antar manusia, dan lingkungan sekitar.

Dengan demikian, transformasi dapat disimpulkan sebagai berikut bahwa proses ini selalu diawali pada kehendak untuk merombak suatu sistem tanda gerak misalnya yang muncul dari pertemuan antar unsur-unsur dalam tanda tersebut, sehingga dengan perombakan tersebut diharapkan terjadinya keseimbangan potensi-potensi dari unsur-unsur tersebut. Proses transformasi tersebut, dengan demikian, merupakan pengendali atau kontrol bagi proses keseimbangan potensi.

Potensi adalah energi atau Barba menyebutnya dengan irama pikiran. Mengendalikan potensi berarti mengendalikan energi yang muncul di setiap bagian tubuh pelaku secara organis dengan tetap menggunakan kesadarannya. Apabila Metode Laboratorium merupakan sebuah proses transformasi, maka fungsi dan peran laboratorium adalah pengendali energi yang terpancar dari tubuh seorang pelaku agar tubuh mampu mencipta sebuah akting.

III. Metode Laboratorium: Pelestarian Tradisi Melalui Training.

Lalu, prinsip-prinsip apa yang akan mengalami perubahan atau yang mendorong terjadinya perubahan dari gerak keseharian menjadi gerak panggung?. Ada dua contoh yang dapat dibandingkan untuk menjawab pertanyaan tersebut yaitu metode pelatihan Grotowski dan Barba yang sering disebut sebagai pola pelatihan antar budaya. Metode pelatihan mereka disebut pula oleh Schechner sebagai proses pembentukan sikap, *restored behavior*. Grotowski dan Barba-disamping keduanya memiliki hubungan guru dan murid- keduanya telah melakukan investigasi dengan pengalaman yang luas dan ilmiah dalam wilayah gerak pra-ungkap, *pre-expressive level*. Investigasi yang tidak hanya berlangsung pada tradisi Barat tetapi juga Timur, sehingga ketika mengamati pola pelatihan tersebut kita dapat melihat bagaimana seniman Barat melihat pelatihan Timur, demikian juga sebaliknya. Selanjutnya, dari metode pelatihan mereka dapat dilihat bagaimana karakteristik cara berkesenian diantara keduanya dan bagaimana mereka memberlakukan transformasi tubuh pelaku.

Dalam bukunya *The Paper Canoe* (1995), Barba mencoba membandingkan proses berteater yang berlaku pada seniman Barat dan Timur. Pola pelatihan Barat nampaknya kurang memberi kebebasan pada pilihan jenis teater. Mereka cenderung membentuk sikap panggung berdasarkan sistem yang sudah baku, runut dan kontinyu. Sehingga ketika seorang pelaku akan memproduksi teater realis naturalis misalnya, maka aturan-aturan yang sudah disepakati harus dikuasai secara tepat oleh pelaku. Akibatnya secara artistik pertama-tama pelaku harus meleburkan dirinya

pada aturan tersebut. Ia akan menjadi pelaku spesialisasi. Sebaliknya dengan pola pelatihan Timur, pelaku lebih ditekankan pada persoalan bakat individu, sehingga setiap aturan yang akan digunakannya akan muncul dari dalam dirinya sendiri. Ketrampilan muncul melalui bakat yang melekat pada personalitasnya. Akibatnya akan sulit mengembangkan ketrampilannya tersebut secara runut dan kontinyu. Kualitas artistik pun akan mengalami kemandegan.

Kerugian dari cara pelatihan tersebut adalah pola pelatihan Barat akan menyebabkan pelaku merasa gagap ketika harus melangkah lebih jauh melampaui wilayah yang menjadi spesiasialisasinya. Demikian juga dengan pola pelatihan Timur yang dengan mudah menempatkan pelaku pada keterkungkungan pada kemampuan individu dan menghilangkan faktor pendukung yang mampu meningkatkan ketrampilannya. Dengan demikian ketergantungan pada bakat dan kemampuan spesialisasi semata itulah yang sekarang ini terasa menghambat ruang gerak pelaku sekaligus menjadi kendala kreativitas.

Saat ini lingkungan teater semakin ketat namun tanpa batas. Perjalanan dilakukan seniman untuk keluar dari budaya mereka, mencoba mempraktekkan teori penemuan yang telah mapan, mencipta teori baru, meleburkan karakteristik seni mereka dalam konteks asing. Dengan cara melihat teater lain tersebut, dimungkinkan prinsip-prinsip yang menjadi milik tradisi mereka memiliki kesamaan atau bahkan perbedaan dengan prinsip

tradisi lain. Cara pencarian tersebut memungkinkan terjadinya bentuk percampuran atau bahkan tidak sama sekali.

Dialektika pelatihan Grotowski yang mengacu pada eksplorasi memori dapat dikenal melalui pelatihan yang dilakukan Stanislavsky. Pada dasarnya Stanislavsky memiliki prinsip pelatihan sebagai berikut:

1. Pelaku memusatkan diri pada pencarian laku secara psikologis. Kemampuan pelaku untuk menguasai imajinasi tentang masa lalu kehidupannya. Penguasaan imajinasi tersebut akan dipertentangkan dengan imajinasi karakter tokoh yang akan dimainkan.
2. Kemampuan pelaku untuk mengolah fisik yang cenderung meniru gerak tokoh keseharian. Artinya akting mimesis pada gerak keseharian menunjukkan keberhasilan pelaku melakukan eksplorasi pada tokoh nya untuk kepentingan perannya. Akting *to be*.

Grotowski memiliki cara yang berbeda ketika mengeksplorasi tubuh fisik dan imajinasi pelaku. Meskipun perbedaan ini bukan pada posisi yang berhadapan tetapi pada perbedaan gradasi. Artinya, pusat orientasi pelatihan akan mengalami perbedaan tingkat pengolahan:

1. Dengan menghilangkan akting mimesis, Grotowski mengharapkan pelaku lebih pada pengungkapan diri.
2. Pencapaian katarsis pelaku yang dianggap sebagai salah satu unsur primitif menjadi fokus pelatihan. Katarsis adalah kondisi pelaku *in-trance*. Kondisi ini merupakan saat dimana aktor diharapkan mampu melepaskan impuls.

3. Pelepasan impuls dapat terlihat dalam wujud diam, seperti diam sebelum bergerak, diam yang dipenuhi oleh energi. Diam adalah gerak terhenti di saat yang tepat.

Apabila pelatihan Grotowski lebih memfokus pada katarsis pelaku, tidak demikian dengan Barba. Barba lebih mengutamakan pada:

1. persoalan proses penciptaan daripada penciptaan produk. Dengan menempatkan keduanya terpisah, maka proses akan berlangsung sebelum ekspresi terjadi. Maka proses adalah pra-ungkap dimana dalam fase ini tujuan utama adalah menghadirkan energi, gerakan *bios* (Barba; 1995: 107). Artinya, bahwa proses memiliki konsistensinya sendiri, logikanya sendiri, tidak tergantung pada makna. Proses ini sebaiknya melakukan dekonstruksi ekspresi, dan kemudian melakukan rekonstruksik sehingga mampu merefleksikan kehidupan.

2. Konsep pra-ungkap hanya perlu jika dikaitkan dengan pelaku-layaknya kajian Teater Antropologi-, seseorang yang menggunakan teknik tubuh ekstra keseharian dengan cara yang terorganisir. Barba beranggapan bahwa ketika training digunakan untuk membentuk kondisi pra-ungkap atau tubuh pikiran panggung, pelaku menjadi inti dari kehidupan teater. Pelaku adalah awal berteater.

Berdasarkan ketiga pelatihan tersebut, nampak bahwa ketiganya memiliki kesamaan yaitu melatih tubuh dan pikiran pra-ungkap pelaku agar mampu menghasilkan teknik tubuh ekstra keseharian. Pra-ungkap memiliki arti yang luas, tidak hanya pada gerak tetapi juga pada memori.

Training adalah bagian kerja Laboratorium. Melalui training dapat diwujudkan transformasi tubuh-pikiran-batin seperti yang dinyatakan oleh Barba sebagai cara perubahan dari tingkat gerak ungkap atau gerak *daily level* menjadi gerak pra-ungkap atau gerak *extra daily level*. Lebih jauh Barba mengatakan bahwa training mengajarkan pada pelaku untuk mengambil sikap untuk bermain. Sikap keseharian berbeda dengan sikap panggung, di sinilah pelaku dilatih untuk mampu membedakannya dan mengungkapkannya melalui koordinasi anggota tubuhnya. Dengan kemampuannya untuk menciptakan sikap panggung, maka pelaku diharapkan mampu membiasakan dirinya untuk selalu siap mengambil posisi baik dari sudut pandang moral maupun fisik. Mengambil sikap adalah mengambil posisi, aturan. Dapatlah dicari kesamaannya dengan kata dalam bahasa Bali: *Agem*, atau *Ngenceng* dalam istilah tari Jawa. Brecht menyebutnya dengan *haltung*, Craig menyebutnya sebagai teater sebelum drama dimulai. Meskipun memiliki perbedaan istilah, namun aturan ini berkembang secara otonom, tanpa mengikuti sikap yang telah dididik oleh tradisi maupun jenis pertunjukan. Aturan ini berbentuk score gerak yang dihubungkan dengan saat-saat tertentu, pengalaman batin dan personalisasi pelaku. Cieslak, aktor andalan Grotowski menyamakan score dengan gelas yang diisi oleh lilin yang menyala. Gelas solid, dapat dipegang, dapat mengarahkan api, terasa panas seperti api tersebut, tetapi gelas bukan api. Api adalah proses batin yang terus mengalir sepanjang masa. Api menerangi score, api adalah apa yang dilihat penonton melalui score. Dari perumpamaan ini, Cieslak ingin mengutarakan bahwa

gelas bersifat menetap, tetapi api selalu bervariasi di setiap pertunjukan. Maka sifat setiap gerak sama, tetapi api yang mengalir di dalam gerak itu berbeda, sehingga menyebabkan perbedaan antara nilai yang disampaikan oleh gerak.

Penulis mencoba mengambil contoh pada gerak tari Angguk, yaitu jenis tari Slawatan yang ada di kabupaten Kulonprogo DIY. Ketika salah seorang penari/pelaku akan memasuki kondisi trance, ia mulai mengambil sikap yang berbeda ketika ia menari sebelumnya. Sebagai penari, ia memiliki seperangkat teknik menari yang memang dibutuhkan untuk terjadinya trance. Artinya dengan beberapa gerakan pengulangan sederhana yang cenderung merupakan garapan, ia mulai in-trance dengan intensitas rasa yang berbeda. Intensitas ketika ia menari berbeda dengan intensitas ketika trance. Kesadaran masih ada meskipun ia tidak mampu berkomunikasi menyampaikan makna tariannya, tetapi ia berkomunikasi dengan intensitas tersebut. Intensitasnya adalah ambang kesadaran yang menyebabkan ia berada dalam posisi *in between*. Ketika sikapnya telah terbentuk, dan dirinya masuk ke dalam sikap tersebut, maka penonton pun larut dalam permainan.

Aktif pada tingkatan pra-ungkap model Barba yang dapat dilihat melalui penari Angguk tersebut pada dasarnya akan mengasah kualitas pemanggungan si pelaku tersebut. Dalam hal ini Barba menyebut beberapa prinsip yang harus dilatih, yaitu:

1. Melatih prinsip yang berulang
2. Melatih teknik tubuh ekstra keseharian
3. Melatih dinamika *Sats* atau energi yang tertahan

Prinsip yang selalu berulang pada gerak tubuh pelaku mengamati dialektika teknik tubuh keseharian dengan teknik ekstra keseharian. Artinya keduanya bukan dua hal yang berbeda tetapi saling terkait. Perluasan energi mengaitkan kedua teknik tersebut, sekaligus memberi karakter pada keduanya. Dalam hal ini muncul suatu pengertian bahwa teknik tubuh keseharian dapat diganti oleh teknik tubuh ekstra keseharian tanpa mengindahkan kebiasaan penggunaan anggota tubuh.

Dari pengertian tersebut diperoleh kesimpulan bahwa terdapat prinsip-prinsip yang selalu berulang terjadi dari kedua teknik tersebut. Teknik tubuh keseharian biasanya mengikuti prinsip usaha minimum, yaitu mencapai hasil yang maksimal dengan mengeluarkan energi minimal. Teknik ekstra keseharian didasarkan, sebaliknya, pada, energi yang tersisa. Bahkan mereka seolah-olah menyarankan prinsip yang bertentangan terhadap prinsip yang memberi karakter bagi teknik keseharian: prinsip energi maksimal dengan hasil minimal. (Barba;1995:15).

Melalui prinsip berulang tersebut, nampak bahwa teknik tubuh keseharian selalu digunakan untuk kepentingan berkomunikasi, sedangkan teknik ekstra keseharian lebih pada kebutuhan artistik, yaitu menempatkan tubuh pelaku ke dalam posisi ke dalam suasana artistik tetapi meyakinkan. Di sinilah fungsi dan peran transformasi.

Dinamika gerak teknik tubuh ekstra keseharian dapat terungkap dengan melatih dinamika *Sats*. Barba menggunakan istilah ini untuk mengartikan posisi pelaku ketika mereka berada dalam gerak *Agem* atau

Ngenceng. *Sats* adalah saat ketika pelaku berpikir tentang gerak seluruh anggota tubuh, yang menghasilkan ketegangan, bahkan dalam keadaan diam. Posisi ini merupakan titik dimana pelaku memutuskan untuk bergerak. Terjadi kesepakatan antara otot, syaraf, dan mental yang sudah mengarah pada satu tujuan. Pelaku sudah 'bergerak' sebelum mulai bergerak. *Sats* adalah gerak diam yang bergerak, *Movement of Intention*. Dinamika konsentrasi untuk mengarah pada satu tujuan. Pada kondisi *Sats* inilah Grotowski menganggap bahwa impuls mulai mengambil peran untuk mencipta gerak.

Kesinambungan konsep dari Grotowski ke Barba dalam proses pelatihan beberapa prinsip-prinsip yang ada dalam gerak, menyebabkan akting mampu mendukung penciptaan sebuah jenis pertunjukan. Sebuah jenis pertunjukan—bukan teater, bukan tari, bukan mime dalam istilah yang umum—yang membangun metode, sistem dan teknik yang berasal dari otonomi jenis pertunjukannya sendiri. Pavis, seperti yang dikutip oleh Barba (1995: 110) menyebutnya sebagai *performer's physical diary* yaitu koleksi kekayaan teknis yang menjadi pendukung etik sekaligus spiritual pelaku ketika proses pencarian berlangsung. Koleksi ini dapat divisualkan, dipahami baik secara praktek maupun teori.

IV. Kesimpulan

Metode Laboratorium kiranya mampu mewadahi proses kerja berkesinambungan tersebut. Melalui Metode Laboratorium dapat diupayakan

pelestarian tradisi yang selama ini mulai terasa asing terekayasa. Namun demikian upaya tersebut memiliki beberapa kelemahan tetapi juga kekuatan. Kelemahannya adalah munculnya kesan pemaksaan untuk dokumentasi. Juga kemungkinan terciptanya 'sesuatu' yang berbeda sama sekali dari bentuk yang selama ini akrab dengan penonton. Sangat mungkin terjadi kesalah pahaman pada istilah-istilah yang menjadi karakteristik setiap prinsip gerak tradisi tertentu, sehingga sangat sulit pula mendeskripsikan irama dan intensitas gerak tersebut melalui kalimat. Sisi positif terletak pada pengayaan prinsip dasar gerak sebagai awal proses penciptaan. Prinsip tersebut dapat didokumentasikan apa adanya, tetapi juga dapat disimpan sebagai sebuah dialektika dengan prinsip lain yang berbeda. Selain itu dialektika tersebut diharapkan berfungsi dan bermakna fleksibel dan dinamis. Fungsi yang diharapkan akan menghilangkan atau mengurangi kelemahan yang muncul. Dengan kata lain, metode ini tidak menutup kemungkinan kritik dan evaluasi, baik ketika proses pembentukan berlangsung maupun ketika hasil yang ditemukan dipertunjukkan di hadapan penonton.

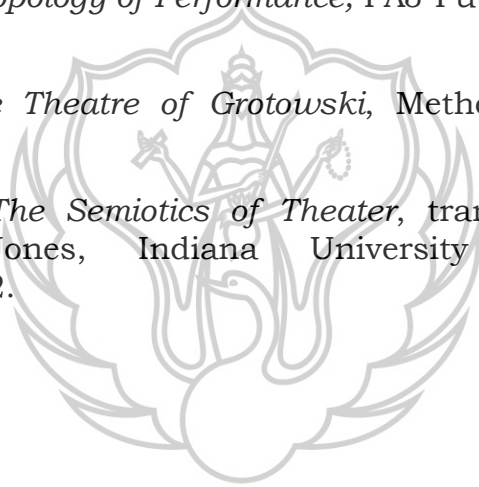
Cara kerja Metode Laboratorium dapat melakukan eksplorasi dan dokumentasi yang tidak hanya berasal dari unsur-unsur tradisi Timur tetapi juga dari Manca Negara. Cara kerja ini mampu mendudukan kesenian tradisi dalam percaturan kesenian dunia, karena berbicara dan mengolah sumber daya manusia yaitu diri si pelaku. Pelaku adalah pusat kegiatan tetapi juga penentu arah kegiatan, sehingga bentuk pertukaran budaya melalui karya seni, misalnya, tidak hanya 'menjual' karya seni tradisi ke Manca Negara,

tetapi juga menyerap secara dialektis unsur-unsur seni melalui si pelaku. Pertukaran budaya, *cultural exchange*, tersebut akan menghasilkan seniman-seniman yang mendunia, dan penghasilan yang memadai, serta harga diri sebagai produsen seni.

Melihat kondisi seni pertunjukan teater di Indonesia saat ini, perlu kiranya ditempuh cara kerja yang ‘melompat’ jauh ke depan. Kerja ini tidak berarti menukik di kedalaman ataupun sekedar menjadi tontonan, tetapi keduanya dikerjakan sekaligus melalui sebuah kerja perantara. Metode Laboratorium adalah cara kerja perantara– cara kerja ‘melompat’ jauh ke depan dengan cara menengok ke belakang– yaitu cara yang diharapkan menyimpan sekaligus mencipta kebaruan seni. Ia dapat berorientasi pada hiburan yang *marketable*, sekaligus mendidik sumber daya manusia yang tidak terlepas dengan lingkungannya. Dengan kata lain melalui Metode Laboratorium, karya seni diharapkan tidak akan meninggalkan spirit yang menghidupinya, justru ia akan selalu terkait dengan lingkungannya kemanapun ia akan dipentaskan.

Daftar Pustaka

- Barba, Eugenio, *The Paper Canoe*, Routledge, London, 1995.
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, Eyre Methuen Ltd, London, 1975.
- Indra Malaon, Tuti (ed), *Menengok Tradisi*, Dewan Kesenian Jakarta, 1986
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Antropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.
- _____, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988.
- Stanislavsky, Constantin, *Building a Character*, Methuen Drama, 1986
- Turner, Victor, *The Antropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1988.
- Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen London Ltd, Great Britain, 1987.
- Lichte, Erika-Fischer, *The Semiotics of Theater*, transl., by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis, 1992.



BIODATA PENULIS

Nama : Dra. Yudiaryani,MA

Tempat/tgl lahir : Jakarta/30 Juni 1956

Alamat rumah : Jln. Sulawesi No 5
Pandega Padma III
Jalan. Kaliurang Km 6,5
Yogyakarta

Pendidikan : S1 (Dra) Sastra Perancis UGM. 1985
S2 (MA) Seni dari University Of New South
Wales (UNSW), Sydney, Australia, 1995.

Pekerjaan : Dosen Jurusan Teater
Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta

Spesialisasi : Dramaturgi

Status : Kawin

Nama Suami : Ir. H. Wardhani Sartono, Msc

Pekerjaan : Dosen Fakultas Teknik Jurusan Teknik Sipil UGM

Hasil Karya Penulis:

1. Mengadakan penelitian yang diselenggarakan Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, dan Dirjen Dikti.
2. Menulis artikel tentang seni teater di beberapa media.
3. Mengadakan pementasan teater, baik sebagai aktris maupun sutradara, di dalam maupun di luar negeri.
4. Saat ini mengajar mata kuliah Dramaturgi dan Penyutradaraan di Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta.

